

LA ILUSTRACION ARTISTICA

AÑO VII

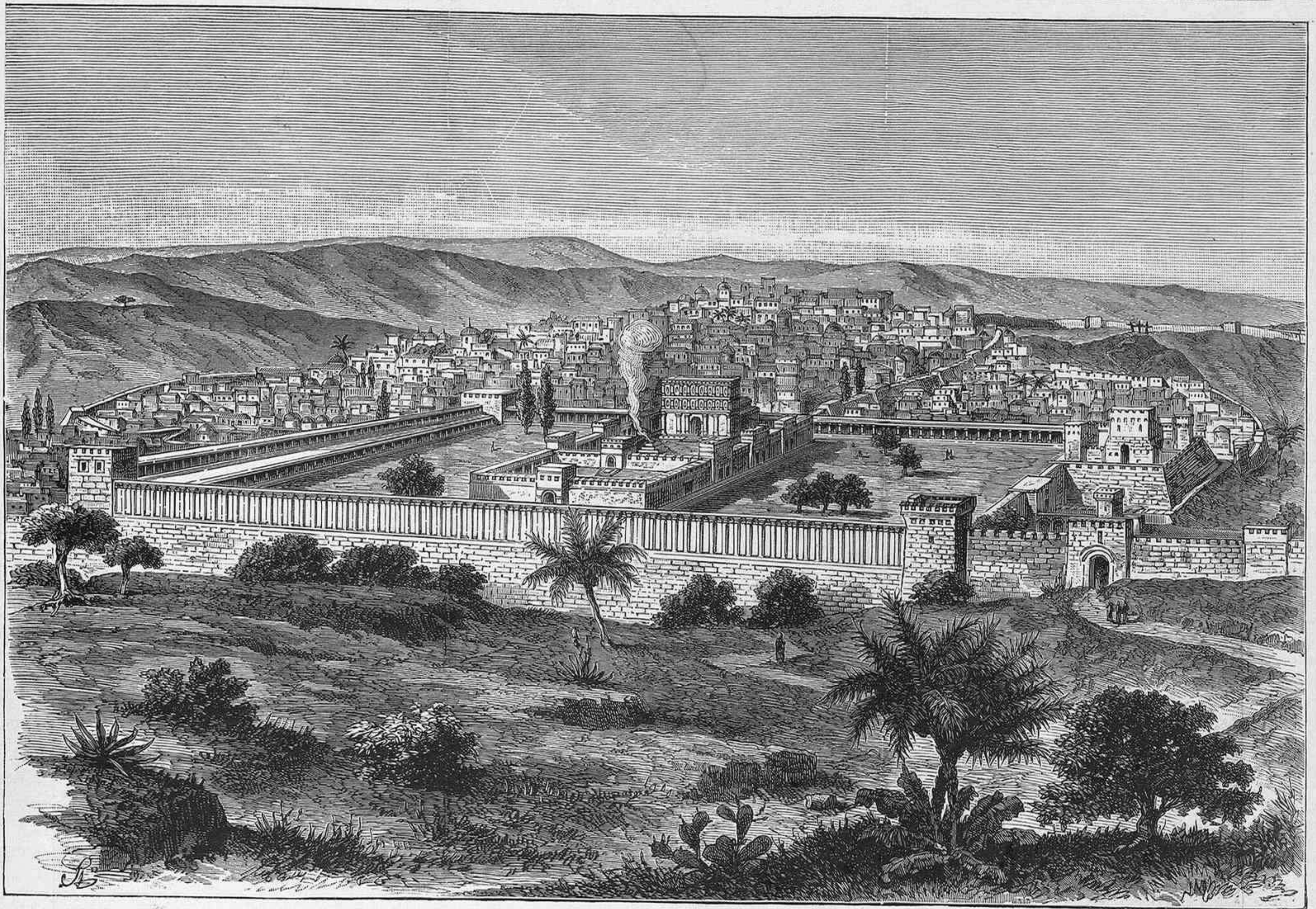
BARCELONA 21 DE MAYO DE 1888

NUM. 334

REGALO Á LOS SEÑORES SUSCRITORES DE LA BIBLIOTECA UNIVERSAL ILUSTRADA



LAS CEREZAS, celebrado cuadro de Reynolds existente en el Museo del Louvre



EL TEMPLO DE JERUSALEN EN TIEMPO DE JESUCRISTO

Copia de un grabado de la monografía de P. Odilo Wolfi «*El Templo de Jerusalén y sus dimensiones.*»

mancos ó nulos, y aun los críticos que han mirado con más amor el teatro de Calderón, han tenido para los *Autos* censuras tan acerbas como las que fulmina el mismo Ticknor, en otras cosas tan calderoniano.

Ante todo, es preciso saber lo que fueron los *Autos*, cuál fué su razón de ser histórica, y cuál su razón de ser artística, ya que no puede concebirse que un teatro teológico y didáctico como lo fué aquél por su espíritu y hasta por sus formas, un teatro pobre y ayuno de todo lo que en cualquier teatro del mundo puede halagar y atraer la atención, desprovisto de casi todos los medios artísticos propios de la dramática, llegara sin embargo á conmover y á interesar, no ya á los teólogos, sino aun á la ruda é indocta plebe, como no lo alcanzó nunca el drama profano. La popularidad de los *Autos* fué superior, con mucho, á la de los más trágicos dramas y á la de las más deliciosas comedias de enredo. Algo de esto debe atribuirse, sin duda alguna, á las circunstancias solemnes en que los autos se representaban, al atavío escénico, á la mayor ostentación del arte histriónico, á todos los pormenores de exhibición con que los autos se ejecutaban; pero ni aun con esos accesorios sería hoy empresa posible llevar á un público á que oyera y contemplara, no ya con aplauso, sino con paciencia, ni siquiera por brevísimo espacio, una representación en que fueran personajes la Fe, la Esperanza, el Aire, la Tierra, el Agua, el Fuego y otros de la misma laya, y en que dieran asunto al diálogo la Encarnación, la Trinidad, y la presencia sacramental en la Eucaristía. En este sentido puede afirmarse que el drama estrictamente teológico (no el drama religioso con accidentes y estructura de drama profano), no existe ni ha existido en el teatro moderno de ninguna otra nación, fuera de España.

Desde luego surge una grave cuestión preliminar y fundamento de todas, es á saber, si lo sobrenatural y lo invisible y con mayor razón aún, las abstracciones, las personificaciones morales, las ideas puras, los atributos divinos, las pasiones, virtudes y vicios, caben en el arte. Para nosotros es indudable que en una concepción amplia y severa del arte, tal como la que hoy debemos tener, libres de exclusivismos de escuelas, el arte no puede limitarse á lo humano, ni mucho menos á lo plástico y figurativo. Si el arte es el resplandor de la idea en la forma, en el arte ha de haber no solamente la belleza sensible, sino la belleza intelectual y la belleza moral. Es claro que los conceptos intelectuales, las ideas puras, no tienen entrada en el arte, sino cuando se revisten de forma estética y dejan la suya propia abstracta y filosófica, rompiendo las cadenas del proceso dialéctico; pero desde el momento en que llegan á vestirse de forma sensible y á cubrir de carne sus huesos, pueden ser materia propia y

digna de ciertas esferas del arte. Pero ¿caben en la dramática? Por nuestra parte casi nos atreveríamos á contestar que nó. El teatro, tal como todas las escuelas le han entendido, vive de pasiones, de afectos y caracteres humanos: no es más que la vida humana en espectáculo. Hacer un drama con personajes simbólicos ó abstractos es un verdadero *tour de force*, perdonable sólo á fuerza de ingenio y á título de excepción y singularidad. Lo sobrenatural cabe perfectamente como ideal, y fuente de inspiración, y como término de los anhelos del alma, en la poesía lírica: cabe en la poesía didáctica (suponiendo que tal poesía exista), pero en el arte dramático, á nuestro entender, no cabe. Y decimos esto con cierto temor, porque verdaderamente nos lo inspiran las sublimes creaciones que con ese fondo y con esos datos acertaron á producir nuestros poetas del siglo xvii. El drama sacramental fué producto genuino de su tiempo, y á no haber existido, nos hubiera privado, no solamente de tesoros de poesía lírica, sino también de inestimables (aunque accidentales) bellezas dramáticas en ciertos pormenores y escenas, y sobre todo, de altísimas concepciones intelectuales y filosóficas, mucho más altas que la forma que pretende encerrarlas, aunque sólo el propósito de darles forma dramática, sea ya indicio de la vigorosísima fantasía de los autores.

El *auto sacramental* puede definirse *representación dramática en un acto, la cual tiene por tema el misterio de la Eucaristía.*

Esta, á lo menos, es la ley constante en los autos de Calderón y sus discípulos, pero en cuanto á los autos del siglo xvi, no siempre reúnen estas condiciones; antes es muy frecuente que no tengan de *sacramentales* más que el haber sido representados en el día del *Corpus*.

El primer auto, el más antiguo del cual sepamos positivamente haberse destinado á una fiesta eucarística, no contiene más fábula dramática que la vulgar leyenda de haber partido San Martín su capa con un pobre. No se atina qué relación directa ó indirecta puede tener esto con el misterio de la Eucaristía. Sólo en tiempo de Calderón adquiere este género independencia absoluta, y toma caracteres y formas propias.

Claro es que estas representaciones no pudieron ser más antiguas que la institución misma de la fiesta del *Corpus*, que en alguna iglesia particular se celebraba antes del siglo xiii, pero que á toda la cristiandad no fué extendida sino por el pontífice Urbano IV en 1263, dando ocasión al maravilloso oficio que compuso Sto. Tomás para aquella fiesta. En España la introdujo muy luego Berenguer de Palaciolo, que murió en 1314.

Muy desde el principio, en España, á todas las solemnidades propiamente religiosas, á todas las ceremonias

litúrgicas que acompañaban á esta fiesta, verdaderamente de alegría, se añadieron ciertos gérmenes de representaciones dramáticas, si bien éstos no llegaron á fructificar durante la Edad media. A lo menos en Castilla hubieron de ser casi desconocidas las representaciones sacramentales, puesto que no tenemos la menor noticia de ellas anterior á los últimos años del siglo xv y primeros del xvi. Hay, además, un dato para creer que no existían y es que Alfonso X, en sus *Partidas*, al hablar de las representaciones que *los clérigos podían hacer* enumera las de la *Natividad de N. S. J.*, la *Resurrección*, etc., etc., y de ninguna manera alude á las representaciones eucarísticas.

Es más: los cánones de varios concilios del siglo xv, dirigidos á atajar los abusos que ya comenzaban á introducirse en las representaciones escénicas dentro de los templos, no mencionan la fiesta del *Corpus* entre las demás de que hablan.

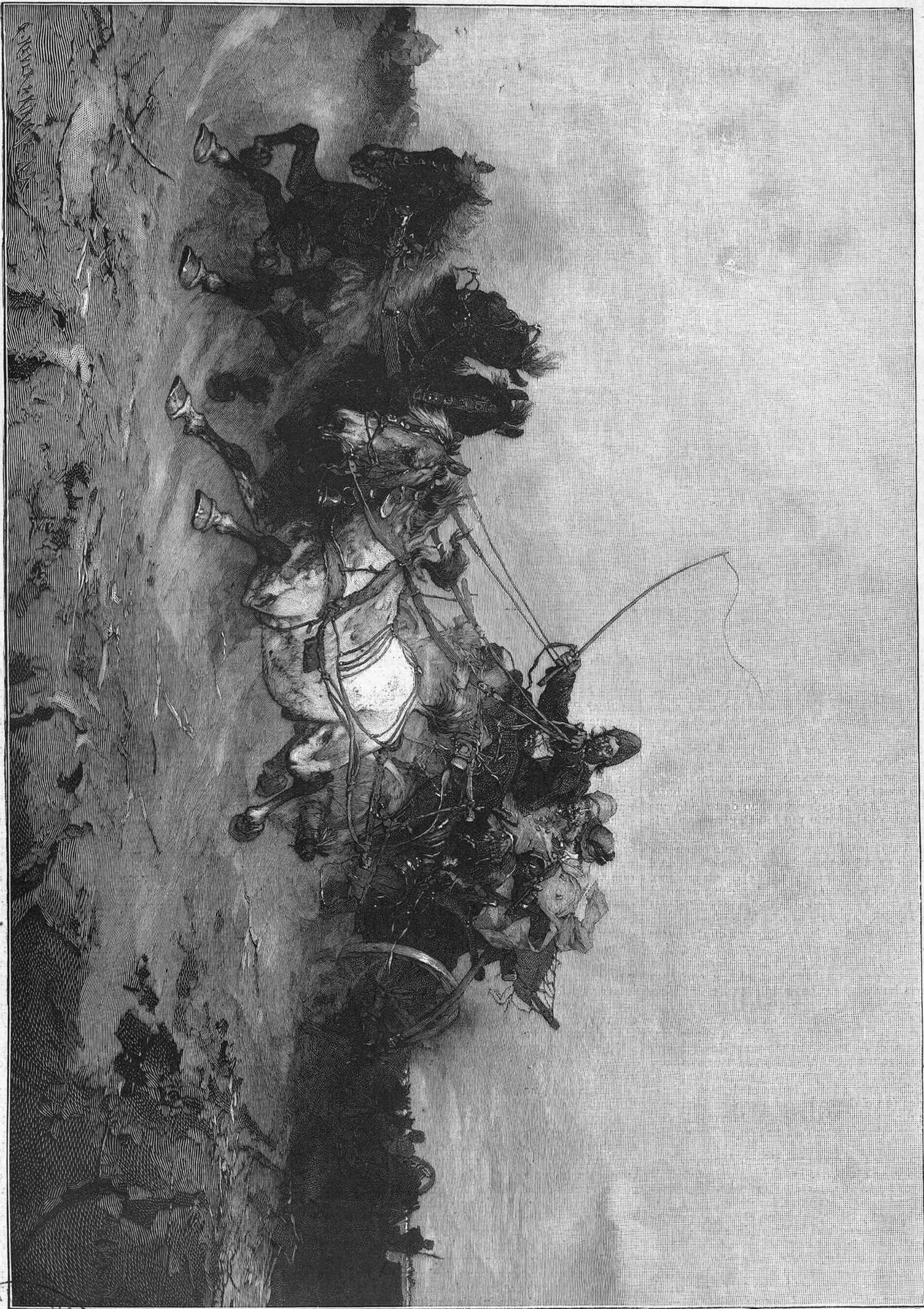
No así en Aragón y Cataluña. Tenemos noticias de que la fiesta del *Corpus* se solemnizaba en la catedral de Gerona con representaciones dramáticas, aunque no parece que tenían relación, á lo menos directa é inmediata, con el misterio de la Eucaristía. Entre ellas se mencionan *El sacrificio de Abraham*, *La venta de José*, *Las tres Marías*, etc.

A principios del siglo xvi encontramos ya en Portugal el texto de una representación sacramental (en el sentido de haberse verificado en el día del *Corpus*), y es el *auto de San Martín*, de Gil Vicente, compuesto en lengua castellana.

En todo el siglo xvi continuaron los autos: unos (y son los más) anónimos, como muchos de los que se contienen en el famoso *códice de autos viejos* de la Biblioteca Nacional; otros de autores conocidos, por lo general muy oscuros, v. g. el tundidor de Segovia Juan de Pedraza, que compuso para una de estas fiestas una especie de *Danza de la Muerte*.

El más célebre de todos los poetas de autos sacramentales en este primer período, es Juan de Timoneda, famoso librero de Valencia, amigo y editor de Lope de Rueda.

Timoneda, que en sus comedias no hizo más que seguir las huellas de los italianos y arreglar sus obras á nuestra escena, logró mayor originalidad en sus *autos*, aunque también es preciso confesar que no pocas veces entró á saco por las obras anónimas de poetas más modestos ó más desconocidos de los primeros años de aquel siglo. Conforme el tiempo adelantaba, iban pareciendo los primitivos autos demasiado secos y pobres, y se trató de darles más movimiento, interés y animación dramática. En Timoneda, la acción es un poco más in-



EN LA ESTEPA, cuadro de J. Brandt



terezante y el diálogo más vivo que en los autos anónimos. En Lope de Vega abundan más los elementos líricos y también los incidentes análogos a los del drama profano; y lo mismo que se dice de Lope de Vega, puede aplicarse a sus discípulos el Maestro Valdivielso y Tirso de Molina. Valdivielso puede ser llamado *el poeta del cielo*, ya que sólo dedicó su pluma a composiciones sagradas, así en lo dramático como en lo épico y lírico. Pero Calderón es quien definitivamente logra llevar este género a su cabal perfección y apogeo, emancipándole, así de las tradiciones del teatro profano, como de la servidumbre de las comedias devotas y de santos.

Las representaciones sagradas, que durante la Edad media se verificaron constantemente en el templo y por actores clérigos, salieron en el siglo XVI a la plaza pública, cayendo, lo mismo que todas las demás formas escénicas, en manos de histriones ó farsantes pagados para este fin.

Tan católico en la esencia permaneció nuestro teatro antes como después de esta transformación. Todos los *autos sacramentales* están animados por un enérgico espíritu de oposición a la Reforma, en el tema de la presencia sacramental, negada por Carlostadio y otros herejes del Norte. Pero también es cierto que la verdadera reforma de las costumbres y de la disciplina, iniciada muy pronto en España, y extendida a toda la cristiandad por el concilio de Trento y por varios pontífices, desterró del templo ciertas expansiones de la devoción, antes lícitas, y ya ocasionadas y peligrosas, y fué causa de que las representaciones sagradas, que ya no se veían con los ojos de otras edades, saliesen del recinto del templo en el que hasta entonces se habían albergado.



EN CASA DE LA NODRIZA, cuadro de A. Sani

Los autos sacramentales fueron ejecutados ante muy heterogéneo auditorio, desde aquellos vislumbres ó gérmenes de compañías llamados *bululú* y *ñaque* (como las describe Agustín de Rojas que en su *Viaje entretenido*) que por lugares oscuros representaban *La oveja perdida* y otros autos de Juan de Timoneda, de tan sencilla estructura que no requerían más que tres ó cuatro personajes, hasta la ostentosa *mise en scène* de los autos de Calderón, ejecutados en el siglo XVII en la plaza Mayor, ante los consejos, ante el rey y ante todo el pueblo de Madrid congregado.

Parece que los autos sacramentales nunca fueron representados sino a la luz del día. Es más: no se los concibe aprisionados en las condiciones materiales de un teatro moderno. Requieren la luz y el aire libre, y una escena tan ideal y fantástica, como fantástico é ideal es el drama místico. Es el auto representación de lo sobrenatural y de lo intangible, de la alegoría y del misterio, y vano empeño sería encerrar las abstracciones bajo techo, encadenarlas entre bastidores y cortinas, ó alumbrarlas con la tibia luz de las candilejas.

Entre los olvidados autos sacramentales anteriores a Lope, pueden encontrarse rasgos de tal sencillez y tan honda ternura, como difícilmente se hallan en el drama profano del mismo tiempo. Puede servir de ejemplo el olvidado *Auto de las Donas*, de autor anónimo (imitado luego por Timoneda en otro auto suyo más complicado que se titula *Los Desposorios de Cristo*), especialmente aquella escena en que Lázaro va presentando a la Virgen María los instrumentos de la Pasión de su Hijo. En medio de la ausencia de todo artificio, hay en este pasaje un acento de verdad humana, que quizás conmueve más que todá la pompa lírica que de-



SUEÑOS DE AMOR, acuarela de Villegas, grabada por Sadurní



ramó luego Calderón en sus autos, donde, si es más complicada la traza, y más peregrino el saber teológico, y mayor la armonía rítmica, suele sobre ponerse á todo el elemento intelectual, ahogando la expresión natural y sentida.

Prescindiendo de tan rudos principios, tomemos el *auto tipo* tal como en Calderón aparece, puesto que en los anteriores el tema eucarístico anda muy mezclado con elementos extraños y reminiscencias de otros géneros dramáticos, y de los posteriores puede decirse que no son más que degeneración ó secuela del sistema calderoniano.

Todos estos autos, sin excepción alguna, tienen por único tema el misterio de la Eucaristía; pero no hay un solo ejemplo de que haya sido presentado el acto de la institución del Sacramento en su forma *directa* que pudiéramos llamar *histórica*. El mismo fervor religioso de los poetas lo impidió, y fué preciso tratar el asunto de soslayo, salvando esta manera de pie forzado.

Unas veces, no en Calderón, sino en los orígenes del teatro Eucarístico, la dificultad se resolvió por medio de largos diálogos en que dos ó más personajes discurrían sobre la institución del Santísimo Sacramento. Claro es que estas disertaciones ó pláticas piadosas no tenían condiciones escénicas de ninguna suerte, y sólo podían resultar tolerables por su brevedad y la belleza de su estilo. Así es que muy pronto cayeron en desuso.

Otras, buscando algo que se pareciera más á drama, pusieron en escena la vida de aquellos Santos y Santas más conocidos por su devoción al Santísimo Sacramento del altar. Pero tales autos, como sucede con los del *Santo rey don Fernando* de Calderón, llegaron á convertirse en comedias devotas, que sólo se diferenciaban de las restantes en tener un solo acto en vez de tres y en el lugar y ocasión en que se representaban, y sabido es que las condiciones de la comedia de santos diferían muy poco de las del drama profano.

Abandonados estos caminos (el último se intentó sólo por excepción), no había otro remedio que acudir á la forma alegórica y esta alegoría se presentó por lo menos de siete maneras distintas. Unas veces sirvieron para este fin las historias del Antiguo Testamento, en que todo es anuncio, vislumbre, figura y sombra de la Ley Nueva. Así *La zarza de Moisés*, *La Cena de Baltasar*, *La Primer Flor del Carmelo*, *El Vellocino de Gedeón*, y otros muchos autos en que no sólo se aprovechó el sentido que la Iglesia da al Testamento Antiguo donde todo, además de su sentido natural é histórico, tiene otro sentido más alto y es prefiguración de la Ley Nueva, sino que más ó menos violentamente y por su propia autoridad, en todo vieron nuestros poetas un símbolo del misterio Eucarístico, hasta el punto de haber doble y triple alegoría en muchos de estos autos.

Segundo modo de representación sacramental y también de los más naturales y legítimos, fueron las parábolas del Evangelio. Sirva de ejemplo, entre otros muchos, el auto de *La Viña del Señor*.

Pero no se detuvieron aquí los poetas, porque constreñidos á hacer todos los años un auto sacramental, y á veces dos, con la condición de que fuesen siempre nuevos, por lo menos los que se destinaban á la villa de Madrid, habían de agotarse las formas, los medios y las condiciones dramáticas útiles para aquel forzoso tema. Multiplicáronse, pues, los recursos alegóricos, y hubo autos en que ni por incidencia intervinieron figuras humanas, siendo todo el diálogo entre ideas puras, personificaciones de las virtudes y de los vicios, de las ciencias ó de los elementos, de los atributos de Dios, ó de los sentidos y de las potencias del alma, etc., etc. En otros autos se entró á saco por la historia profana, trayendo á cuento lo que parece más lejano de toda relación con el misterio de la Eucaristía. En este concepto hay autos que frisan ya con lo ridículo, y cuyo simbolismo no puede ser más torpe y desmañado. Pedroso cita uno en que Carlo-Magno se lanza á conquistar la Tierra Santa, donde Galalón le vende por treinta dineros y Carlo-Magno muere crucificado.

Mucho más común, aunque hoy nos parezca irreverente, era el auto sacramental fundado en la Mitología. A primera vista apenas se comprende que en siglo tan católico como el XVII pudieran aplaudirse representaciones tales como *El divino Orfeo*, *El Sacro Parnaso*, etc., y que los dioses del gentilismo clásico apareciesen en un teatro cristiano como símbolo, representación ó figura nada menos que de Cristo ó de los divinos atributos. Sin embargo, así aconteció, y no tanto por capricho de autores y espectadores, cuanto por la alta idea simbólica que presidía á todas estas formas tan disímiles del fondo. Para Calderón y para su público, la Mitología no era más que un resto lejano de la tradición antigua, en el cual habían quedado desfiguradas y oscurecidas por la ignorancia del entendimiento y la flaqueza de la voluntad, altísimas verdades relativas al origen y destino del hombre. Calderón pone frecuentemente en presencia la sinagoga y el gentilismo, haciéndoles pronunciar concordantes oráculos y mostrar la semejanza de sus tradiciones.

Hay, pues, en Calderón un simbolismo potente que abraza la ley antigua, las parábolas de la nueva, la historia humana y las fábulas de la gentilidad.

Pero aun no pára en esto el auto sacramental: quedan una porción de obras que solamente pueden compararse con los llamados *Sermones de circunstancias* (deleite de los predicadores gerundianos). En tales dramas, dirigidos á empeñar la atención del vulgo con alusiones á cosas baladíes y del momento, todo el símbolo y la alegoría

consisten en un certamen poético, en un litigio, en la pintura de una casa de locos, de un hospital ó de un mesón, en una información de limpieza de sangre, en una cacería de Felipe IV, etc., etc.

Otros autos son parodia de las comedias que estaban en boga en aquel tiempo. El mismo Calderón, por ejemplo, repitió el argumento y hasta el título de su *Vida es sueño*, en otro auto que lleva el mismo título, y que es por cierto de los más notables. Del mismo modo pueden citarse *La Serrana de Plasencia*, de Tirso, y otros autos que son verdaderas parodias de las comedias más aplaudidas, tomando no sólo el título y versos enteros, sino hasta el pensamiento total aunque trovándole á lo divino.

Las riquezas poéticas del Antiguo y Nuevo Testamentos están derramados á manos llenas en la parte lírica de los autos. A cada paso se tropieza con bellas imitaciones de los Salmos y del *Cantar de los Cantares*. Hay por ejemplo, un bellissimo auto de Lope, *El Auto de los Cantares*, donde grandísima parte del Epitalamio de Salomón está traducido casi á la letra. Auto hay de Calderón, en que está traducido el principio del Evangelio de San Juan.

Aparte de todos estos elementos líricos, tomados de la Escritura ó de la Liturgia (puesto que también abundan en los autos las paráfrasis y traducciones de himnos) hállanse en los autos, lo mismo que en todos los cancioneros y romanceros sagrados del tiempo, continuas reminiscencias de la poesía profana, romances viejos glosados á lo divino, villancicos, *chanzonetas*, *ensaladillas* y juegos en que, con provecho de la infantil devoción de los espectadores, se traían á su memoria aquellas canciones que más presentes debían tener, convirtiéndose así en materia sagrada lo que fué profanísimo en sus principios.

Grande debía ser la cultura del pueblo que tales dramas comprendía; no sólo por la abundancia de nociones teológicas y filosóficas que allí se contienen, sino por la manera, á veces seca, siempre didáctica, con que están expuestas, sobre todo en ciertos diálogos de Calderón, desprovistos de todo color poético, al cual sustituye el procedimiento silogístico, árido y desnudo, sin que se cuide siquiera el poeta de cubrir las formas externas del razonamiento. Y esto se continúa á veces durante largas escenas, siendo evidente que el pueblo tomaba interés en esta gimnasia y seguía con profunda atención el vuelo del entendimiento discursivo.

Aparte de esta cultura teológico-filosófica, los autos, para ser comprendidos por la multitud, exigían que ésta tuviese más que mediana noticia del Antiguo y Nuevo Testamentos, de la historia profana, especialmente de la de España, y que tuviera asimismo agudeza y prontitud de ingenio grandes para romper en ocasiones el velo de tres ó cuatro alegorías seguidas, sin perderse en los giros tortuosos y laberínticos de la analogía y de la metáfora. Son pocos los autos que se acercan á la unidad de plan propio de la dramática. Con mucha frecuencia se mezclan, no solamente figuras reales y seres abstractos, sino personajes de muy distinta raza, de siglos muy lejanos entre sí, y de tan extraña y revesada significación que es menester que ellos mismos se descubran y declaren quién son, en larguísimas relaciones.

De todo esto resulta un conjunto no poco abigarrado y confuso, pero que no carece de grandeza; y esta grandeza estriba principalmente en dos cosas. Ante todo, en la esplendidez, arrogancia y pompa lírica de muchos trozos. Calderón tenía grandes condiciones de poeta lírico, aunque directamente no cultivase este género. En ninguna parte se mostró tan poeta como en sus autos. Parece que reservaba las más ricas galas de su fantasía para derramarlas en loor del Santísimo Sacramento.

La segunda excelencia de los autos consiste en su simbolismo amplio y potente, que ve el reflejo de Dios en todo lo creado y enlaza por extraño modo el mundo real y el mundo de la idea, lo visible y lo increado, el cielo y la tierra, la naturaleza y el espíritu, cuanto alienta y vive en la mente y en la historia, para que todo venga á rendir tributo á los pies de Jesús Sacramentado, y á dar testimonio de la bondad inagotable del Dios-Hombre, cuyo cuerpo y cuya sangre en presencia real adora la tierra, multiplicados como fértil grano en aras infinitas. Ni es cosa rara hallar en los autos profunda doctrina sobre las relaciones de Dios con la naturaleza, del cuerpo con el espíritu, de los sentidos con las potencias del alma. Todo esto, á la verdad, de una manera algo incoherente, sacrificando muchísimas veces la forma á la idea abstracta y pura, y tal que no cabe en el arte; y otras veces, por el contrario, anegando la idea en un mar de insulsa y barroca palabrería. Por lo mismo que Calderón es muy lírico en sus autos, suele incurrir allí en los mayores desvarios de la lírica culterana, si bien la vegetación parásita del estilo no le sirve, como á otros, para encubrir la vacuidad de pensamiento.

El admirable soneto que pronuncia David en *La Primera Flor del Carmelo* al ver por primera vez á Abigail: las octavas en versos agudos puestas en boca de la Muerte en el auto de *La Cena de Baltasar*, tan henchidas de un poderoso aliento lírico: aquella rápida, concentrada y briosa enumeración de los grandes castigos y de las grandes justicias de la vieja ley: aquella feliz elección de epítetos magníficos y pintorescos, v. gr. *la caliente púrpura de Amón*, y *las torpes hijas de Moab*, muestran hasta qué punto era poeta lírico Calderón, y cuánto le dañó la circunstancia de haber nacido después que *el Príncipe de la Luz* (así llamaron á Góngora sus propios adversarios) se había convertido en *ángel de las tinieblas*.

¡Lástima que estos y otros felicísimos rasgos líricos de Calderón sufran injusto olvido por hallarse sepultados en

la inmensa balumba de sus autos sacramentales que apenas nadie lee! Tienen (es cierto) toda la frialdad inseparable del arte alegórico. Adolecen de la yerba monotonía que comunican siempre al arte las generalizaciones y las abstracciones. Este amor desordenado á los conceptos puramente intelectuales, dependía del influjo preponderante que aun conservaba la Filosofía escolástica, á pesar de los rudos golpes que le habían asestado primero los nominalistas, y después nuestro Gómez Pereira, sosteniendo que no se habían de multiplicar los entes sin necesidad, y que la figura, v. gr., no era distinta de la cosa figurada. Pero el nominalismo vegetaba oscuramente en pocas escuelas: sólo el realismo más ó menos templado es el que predomina é influye en el arte, y en este concepto desastrosamente. ¿Quién hará personajes dramáticos al *Placer* y al *Pesar*, al *Amor Propio* y al *Entendimiento Agente*?

Puede decirse que este género murió con Calderón. Sus amigos y sus discípulos, Moreto, Bances Candam y Zamora, no trajeron ningún elemento nuevo al drama sacramental. A duras penas acertaron á conservar los que Calderón había dejado. Algunos, como Moreto, quizá se acercaron en demasía al drama profano.

Además, el género cayó muy pronto, como no podía menos de caer, en monotonía extraordinaria. Por su índole misma, los argumentos se agotaron rápidamente, y ya á principios del siglo XVIII, en vez de componerse autos originales, sólo se representaban los de Calderón. Así llegaron los autos hasta el año de 1763, fecha de la prohibición decretada por los ministros de Carlos III, si bien en ciudades retiradas y de corto vecindario continuaron algún tiempo más.

MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

APUNTA ALTO

Cuando se apunta muy alto, suele errarse el tiro.

Esto le ha sucedido casi siempre á mi compañero y amigo Manolo. Franco, muchacho excelente y uno de los hombres más honrados que he conocido; pero que llega á ser insufrible á fuerza de buscar explicaciones complicadas y casi laberínticas á los sucesos más sencillos y de más fácil explicación. Para Manolo todo es misterioso; aun lo que es claro para cualquiera. Y no vayan Vds. á figurarse que es necio ó mentecato, se equivocarían de medio á medio si tal pensaran; discurre bien, piensa con rectitud, y es naturalmente despejado y de clarísimo ingenio; pero esa pícaro manía de buscarle á cuanto sucede causas remotas y hondos cimientos le hace parecer idiota en muchos casos. Y no es esto lo peor, con ser esto bastante malo; lo peor es que más de una vez le ha ocasionado graves disgustos, muchos sinsabores y en algún caso verdaderas desgracias.

— ¿No has observado, — me dijo una tarde en que paseábamos juntos, — no has observado cómo nos miran estas gentes?

— No me he fijado, — le respondí, — es muy posible que sean aprensiones tuyas.

— No son aprensiones mías, — replicó; — cualquiera que te oyese pensar que era yo algún escapado de un manicomio. Si tú vas distraído, no es culpa mía; pára la atención un poco y te convencerás de la exactitud de lo que digo.

Más por complacerle que por juzgar razonable su capricho hice lo que me decía y adquirí muy pronto el convencimiento de que efectivamente los transeúntes nos miraban con bastante curiosidad y hasta con extrañeza.

— Tienes razón, — dije á Manolo, al cabo de un rato. — Estamos siendo, no sé por qué, objeto de curiosidad.

— Ya te lo decía, — me respondió muy satisfecho de su triunfo; y se dió á discurrir para explicar la causa de aquel efecto lanzándose por los espacios imaginarios. El ó yo debíamos tener mucho parecido con algún conspirador famoso ó con cualquier terrible malhechor: acaso los que tan fijamente nos miraban eran agentes de policía que de un momento á otro se apoderarían de nosotros. Si ya no era que fuesen conspiradores también que esperaban nuestra señal para dar el grito.

— Pero, hombre, — le decía yo, — ¿quieres dejarme en paz? ¿Cómo han de ser agentes de policía todas estas personas y todos estos caballeros que nos miran; ni qué conspiración ni qué ocho cuartos puede haber aquí en medio de un paseo tan concurrido? ¿No parece natural que esté mucho más próxima y sea más prosaica la razón de esto?

— Pues tú dirás: veamos ¿cuál puede ser?

— Que tú ó yo, ó los dos, llevemos algo extravagante. Y diciendo y haciendo le detuve y comencé á pasarle revista desde el sombrero hasta el calzado.

Nada hallé en él que en mi concepto justificara lo que ocurría.

— Indudablemente, — le dije, — soy yo el héroe de la fiesta: haz el favor de mirarme bien. Desciende, por un instante, de las elevadas regiones de la novela, pon tus ojos en este mísero mortal que no es el protagonista de ningún drama y mira si lleva ó deja de llevar alguna cosa.

No sin trabajo conseguí de Manolo que se prestase á tan vulgar investigación, de la cual resultó que yo iba muy puesto de tiros largos, hecho un figurín, pero sin corbata.

Aquel descubrimiento fué para Manolo un desencanto; faltó poco para que me pegase. — ¿Quién había de pensar que fueses tan distraído? — me gritó: — y ¿cómo creer, — prosiguió no menos indignado con los curiosos, — que una niñería de ese género llamase la atención de todos estos badulaques?



¡Qué ganga!



¡Maldita baja!

Salíamos una noche del café de Fornos y de pronto un caballero que salía delante de nosotros, dió media vuelta y penetró de nuevo en el café.

— ¿Por qué vuelve ese hombre al café? — me preguntó Manolo.

— Pues, hombre, ¿qué sé yo? Irá á buscar algo.

— No: ese hombre va á promover un escándalo. Mientras tomábamos chocolate le he observado y no hacía más que mirar á unas señoras que estaban enfrente con dos caballeros. Es posible que éstos...

— Lo posible es que las señoras, que eran guapas, le gustasen, como á tí y como á mí, y que las mirara por eso.

— Entremos y te convencerás.

Entramos efectivamente y hallamos á nuestro hombre que departía tranquilamente con el camarero y le explicaba que distraído se había marchado sin pagar, á lo cual respondía el camarero: «Es igual, señorito; por eso no debía V. haber vuelto: ya sabemos aquí distinguir de colores y de parroquianos.»

Pues con todo eso el bueno de Manolo insistía en decir

que el hombre aquel había tornado á entrar en el café con el propósito de provocar un lance con los caballeros que acompañaban á las señoras de la mesa de enfrente; pero que después le había intimidado la mirada de uno de ellos y había dado otra dirección al asunto.

Aun fué más grave lo que nos ocurrió en otra ocasión: íbamos por la calle de Sevilla hacia la carrera de San Jerónimo cuando vimos cruzar á nuestro lado á Perico Sánchez, íntimo y cariñoso amigo de ambos, quien nos saludó



Oídos de mercader



Á la altura de la alta banca

muy friamente y se dirigió á un coche de plaza donde se instaló en seguida, sin dar orden alguna al cochero. Este volvió la cabeza hacia el interior de la berlina, sin duda para preguntar adónde quería ser conducido nuestro amigo.

— ¿Qué le pasa á Perico? — me preguntó Manolo.

— No lo sé.

— Iba pálido y desenchajado.

— Sí, me ha parecido efectivamente que tenía mal color. — Y luego eso de no saludarnos casi, él que siempre que nos ve se detiene un rato con nosotros: á Perico le pasa algo.

— Puede que esté algo malo.

— No: lo que hay es que va á suicidarse.

— Pero, chico, ¿estás en tu juicio?

— En mi cabal juicio. Ese muchacho debe de haber

tenido algún disgusto en bolsa y va á pegarse un tiro en el coche; es necesario evitarlo.

Y sin hacer caso de mis ruegos ni de mis advertencias se lanzó en pos del carruaje que apenas había empezado á moverse gracias á los pesados preliminares que el cochero creyó necesario realizar antes de sacudir al escuálido jamelgo un cariñoso fustazo.

— ¡Eh! ¡eh! cochero, pare V., pare V. — gritaba mi amigo



EL EMPERADOR FEDERICO DE ALEMANIA EN SU GABINETE DE ESTUDIO

que alcanzó sin gran dificultad el vehículo, y sin más ni más abrió la portezuela y se precipitó en el interior de la berlina en el mismo punto en que llegaba yo, que había corrido detrás de Manolo como Manolo había corrido detrás del carruaje.

Perico nos miraba sorprendido y nosotros le mirábamos á él con curiosidad; curiosidad justificada, porque en aquel momento estaba con una de sus botinas en la mano.

— ¿Qué vas á hacer, hombre? — le dijo Manolo apenas estuvo á su lado: — piensa en tu mujer, piensa en tus hijos, á quienes dejas sin amparo; acuérdate de tus padres, á quienes vas á dar la muerte.

— Pero, muchacho, ¿qué estás diciendo? — gritó Perico sin poder contener la risa; y mirando hacia mí, añadió: — Vaya, por lo que veo acabáis de almorzar algo fuerte; bien podríais haber pensado en mí.

— No disimules, — siguió diciendo Manolo, — ¿qué pensabas hacer? ¿por qué has entrado pálido y desencajado en este coche?

— Lo que pensaba hacer ya lo he hecho: sacarme esta maldita botina que he estrenado hoy y que me estaba dando un tormento de que no podéis formar idea; ¿estaba pálido, y desencajado? lo comprendo; como que me daba sudor y angustia de muerte; por eso me he metido en este coche para volver á mi casa y cambiar de calzado. Pues ¿qué te habías figurado?

— Este — dije — creía que pensabas pegarte un tiro.

— Hombre, todavía no; — contestó riéndose de muy buena gana. — Pero si alguna vez lo hago, no me meteré en un coche para hacerlo.

No acabaría nunca la relación si hubiese de contar las aventuras parecidas á estas en que Manolo ha quedado en ridículo por ese afán de *apuntar alto*.

Baste decir como final de fiesta y coronamiento de sus desventuras, que casado con una mujer de quien estaba perdidamente enamorado y que también le quería mucho, se encuentra hoy separado de su esposa: una rubia hechicera; hermosa como un ángel y buena como una santa (después de ser santa, por supuesto). Sus cavilaciones, su empeño en dar colorido novelesco y sabor dramático á los hechos más vulgares; su predisposición á remontarse á la esfera de lo ideal y á no creer en lo que es natural y sencillo, hacen que Manolo viva constantemente fuera de la realidad, que sea celoso, desconfiado, de una suspicacia humillante para la esposa digna y honrada, insufrible en fin para los propios y objeto de burla para los extraños.

Díganme Vds. ahora si no es una desgracia *apuntar alto*.

A. SÁNCHEZ PÉREZ

NOTICIAS VARIAS

UN CANAL ENTRE DOS LAGOS. — El proyecto que se había ya propuesto de abrir, á través de la parte superior de la península del Michigan (Estados Unidos), un ca-

nal destinado á unir el lago Superior y el lago Michigan, se ha puesto otra vez en estudio. Este canal tendrá por punto de partida la gran bahía de Naquet en el primero de dichos lagos y terminará en *South-Bay*, bahía meridional del segundo. Por medio de este canal se ahorrarán muchos centenares de millas de navegación, y sobre todo el peligroso paso del estrecho de Mackinac y el *Sault Sainte Marie*.

Se calculan los gastos de esta empresa en 5 millones de dollars ó sean 25 millones de pesetas, y suscribirán los fondos capitalistas de Nueva-York y de Minneapolis (Minnesota).

RAPIDEZ DE PROPAGACIÓN DE LOS TERREMOTOS. — Uno de los últimos números del *American Journal of science*, inserta un interesante artículo del profesor Newcomb y de M. Dutton sobre la rapidez de propagación del famoso terremoto de Charleston (Carolina), acontecido en 1886. Los autores toman como elementos de su determinación las horas marcadas por los péndulos que se pararon á causa del sacudimiento y el resultado obtenido es de 5,184 metros por segundo, con un error de 80 metros más ó menos.

(Del periódico: *La Nature*)

LOS LAGOS SUIZOS. — En la última reunión de la sociedad vaudesa de Ciencias naturales, ha comunicado M. Forel una serie de investigaciones en cuya virtud ha determinado las coloraciones ordinarias de las aguas de los lagos de Suiza, como también las diferencias y causas de estas coloraciones.

M. Forel ha hecho constar: que normalmente el lago de Lemán ó de Ginebra tiene un matiz azul ligeramente verdoso, más sombrío en invierno y más blanquizo en verano; que este mismo lago está sembrado de pintas exiguas de agua verdosa, cuando las aguas sucias de otro afluente, más calientes que el agua del lago, se han extendido á la superficie; que las aguas de los lagos de Constanza, de Zurich, de Zug y de los Cuatro cantones tienen un verde poco más ó menos semejante; que el agua del lago de Morat (Friburgo) es de un verde oscuro, y la del lago Bret, cerca de Chexbres, de un pardo verdoso; en fin, que el agua del lago azul de Lucel, en el vallejo de Arola, cuya limpieza es notable, tiene el mismo matiz azul que la del lago Lemán.

M. Forel ha hecho sus observaciones en agua profunda, en un rayo vertical y á cubierto de toda reflexión del cielo y de las nubes. En resumen, M. Forel es de opinión de que como la filtración elimina las materias sólidas en suspensión, el diferente color de las aguas de los lagos que acabamos de mencionar proviene de las materias en disolución.

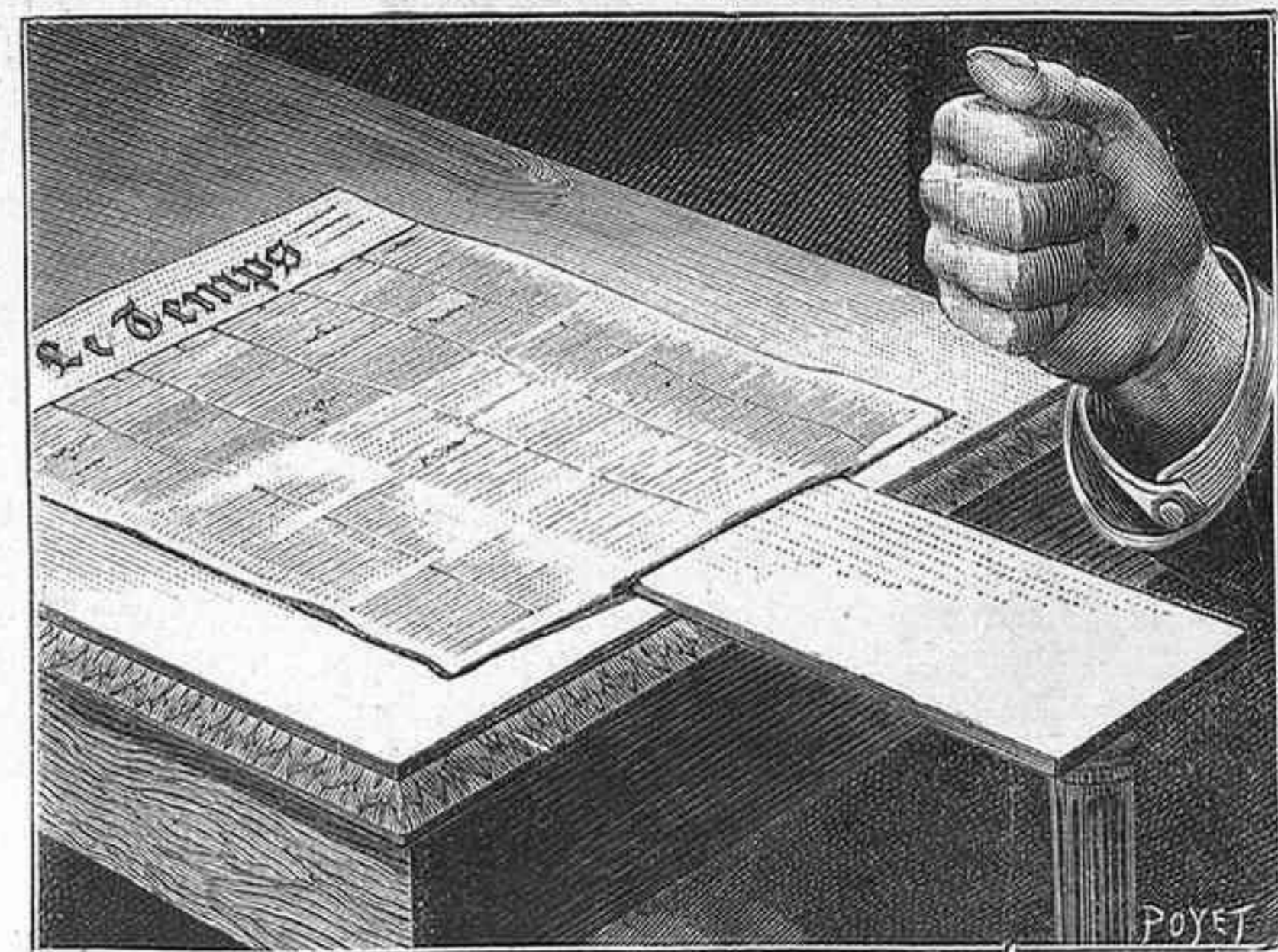
(De la Revista francesa.)

OCEANO GLACIAL. — En una de las últimas sesiones de la Sociedad de Geografía de París, M. C. Rabot ha señalado el descubrimiento hecho por el capitán noruego, E. H. Joannesen, de una isla al Este del Spitzberg. Este descubrimiento confirma la existencia de un archipiélago que ligue el archipiélago á la tierra Francisco José.

FISICA SIN APARATOS.

EXPERIMENTO DE LA COMPRESIÓN DEL AIRE. — Tómese una laminita de 5 á 6 milímetros de espesor, 20 centímetros de latitud y 60 de longitud. Póngase esta lamina saliente al borde de una mesa y es evidente que el menor movimiento la hará caer. Pero sobre esta lamina así colocada, extiéndase una gran hoja de papel, un periódico de gran tamaño; dése ahora un vigoroso golpe sobre la parte saliente de ella, y se verá con sorpresa que la lamina resiste al choque absolutamente como si estuviera clavada y fija de una manera inmutable. Si se golpea con fuerza, se hará uno daño en la mano, se romperá acaso la lamina, que volará en astillas sin levantar el simple y ligero papel que la sostiene.

La brusca compresión del aire, cuyo efecto se ejercita en una superficie considerable, basta para explicar el fenómeno.



EXPERIMENTO DE LA RESISTENCIA DEL AIRE

Hay que añadir que para que el experimento tenga éxito es preciso aplicar de manera conveniente el papel á la lamina y á la mesa, haciendo desaparecer en lo posible todos los pliegues que pueda ofrecer, á fin de desalojar el aire interpuesto.

Quedan reservados los derechos de propiedad artística y literaria.

BARCELONA. — IMP. DE MONTANER Y SIMÓN,